

Pensées éparées sur l'improvisation

Dans notre culture, qui considère la partition écrite comme allant de soi – bien que, sous un angle plus général, elle représente l'exception –, la notion d'improvisation a quelque chose de péjoratif, d'où des définitions par la négative : elle recouvrirait les musiques les plus diverses, dont le seul point commun est que les structures ne sont pas notées de bout en bout. Or, même dans l'improvisation, on n'improvise pas, note Giancarlo Schiaffini, compositeur et tromboniste. C'est un processus logique complexe, dans lequel la mémoire joue un rôle important, encore qu'elle puisse être une entrave à la créativité, dans la mesure où elle est source de poncifs. Schiaffini complète ses pensées éparées sur la théorie et l'histoire de l'improvisation par ses expériences auprès de Luigi Nono et dans le groupe légendaire d'improvisation *Nuova Consonanza*.

Gedankensplitter
zur Improvisation
In unserer Musikkultur, die die geschriebene Partitur als etwas Selbstverständliches betrachtet, obwohl sie unter globalem Aspekt einen Sonderfall darstellt, ist der Begriff der Improvisation sowohl negativ besetzt wie negativ definiert: Er fasst die verschiedensten Musikarten zusammen, die nur dadurch verbunden sind, dass ihre Strukturen nicht ausnotiert sind. Indessen: Auch die Improvisation improvisiert man nicht, wie Giancarlo Schiaffini, Komponist und Posaunist, feststellt. Sie ist sie ein komplexer logischer Prozess, in dem das Gedächtnis eine wichtige Rolle spielt, freilich auch als Quelle von Klischees der Kreativität im Wege stehen kann. Schiaffini reichert seine Gedankensplitter zu Theorie und Geschichte der Improvisation mit Erfahrungen aus seiner Arbeit mit Luigi Nono und in der legendären Improvisationsgruppe *Nuova Consonanza* an.

par Giancarlo Schiaffini

Quand on parle d'improvisation musicale, on tombe sans arrêt sur des équivoques, des incompréhensions et des malentendus, tant en ce qui concerne le sens même du mot que les connotations morales qu'on y attache. Pensons à des tournures comme *un grand improvisateur* ou *une composition un peu improvisée*. La première implique un jugement admiratif et positif, alors que la seconde est péjorative. Quand nous parlons de musique improvisée, nous incluons dans cette définition des techniques d'exécution et d'interprétation très diverses, qui appartiennent à des zones culturelles tout à fait étrangères entre elles, et qui n'ont souvent rien – ou pas grand-chose – à voir avec la créativité du musicien. On parle d'improvisation au sens positif dans la musique d'origine populaire, le jazz, la musique aléatoire contemporaine, le rock, la musique dite ethnique – qu'elle soit populaire ou recherchée –, dans le style d'exécution de la musique baroque et de la Renaissance, et ainsi de suite.

Or il n'y a guère de point commun entre les techniques d'improvisation de ces divers genres, si bien qu'on en vient à soupçonner qu'il ne s'agit que d'une étiquette commode pour toutes les exécutions qui se passent d'une partition écrite.

Depuis environ deux siècles, pour des raisons historiques et sociales bien précises, notre culture musicale s'est transformée de façon à privilégier délibérément l'écriture pour définir des partitions d'orchestre, rédiger des manuels et traités, diffuser des éditions. C'est ainsi que l'éducation et la formation musicales ont revêtu des traits toujours plus livresques, et que même la composition a souffert des caractéristiques et des limites de l'écriture. Ce qui, dans notre sténographie musicale, ne peut être écrit s'atrophie de plus en plus, comme par darwinisme. Ainsi, de moyen indispensable de diffusion qu'elle était, l'écriture musicale est devenue une condition de la créativité. Il semble tout naturel, aujourd'hui, quand on parle de musique, d'imaginer

une portée, avec des notes et des soupirs bien définis, alors que nous devrions tenir compte du fait que la musique européenne – ou plutôt eurocentrique – est la seule parmi les cultures du monde à disposer d'une écriture si précise et minutieuse.

On comprend alors la tendance à parler d'improvisation – au sens péjoratif ou laudatif – quand on se trouve en face de quelque chose *qu'on ne peut transcrire*. Mais alors, comment définir l'improvisation ?

Voilà ce que les Anglo-Saxons appellent une bonne question, de celles auxquelles il n'est pas facile de répondre.

Composition instantanée

Notre vue traditionnelle des choses, toujours tributaire du romantisme, nous pousse à imaginer le génie comme une espèce d'Esprit Saint, dont les rayons illuminent l'esprit et stimulent la création pure. En réalité, le mécanisme de l'improvisation est plus différencié et complexe. Pour citer Micha Mengel-

même dans une situation d'improvisation *pure*.

Tout cela s'applique bien entendu à toute forme de communication et d'expression, mais en tenir compte sert souvent à démythifier bien des considérations sur la spontanéité totale, effective, de la musique improvisée. Là aussi, il faut toujours considérer ce qui est vraiment de l'intuition, ce qui est recherche ou mise au point de paramètres linguistiques, qui remonte à des temps bien plus anciens que la seule exécution.

Evangelisti

Pendant une dizaine d'années, j'ai fait partie du groupe d'improvisation *Nuova Consonanza*, composé à l'époque de Franco Evangelisti, Egisto Macchi, Ennio Morricone, Giovanni Piazza, Antonello Neri, rejoints ensuite par Alessandra Sbordoni. Fondateur et idéologue du groupe, Evangelisti avait cessé depuis longtemps de composer. « Ecrire de la musique n'a plus de sens, disait-

temps, contribue à la modifier et à la reconstruire.

En italien, trois actes fondamentaux de l'expression artistique sont décrits par des mots différents : *giocare*, *suonare*, *recitare*, ce qui n'aide pas à rendre l'idée commune qui les sous-tend. Le français, l'anglais et l'allemand n'ont qu'un terme pour recouvrir les trois sens : jouer (*spielen*, *to play*). On a déjà beaucoup parlé et écrit à ce sujet ; je me borne à observer qu'une coïncidence de vocabulaire sous-tend une identité fondamentale de comportement vis-à-vis de l'explication de cette activité.

Si l'on applique ces expressions (*giocare*, *suonare*, *recitare*) à l'improvisation, les analogies sont encore plus fortes. L'improvisation implique le jeu, la prise d'un rôle, l'invention, l'envoi réciproque de signaux et de défis, le traitement ou le refus de matériaux, la décision immédiate.

Ces processus logiques, déjà complexes à gérer par définition, se trouvent répétés et multipliés par chaque *joueur*, ce qui fixe un plafond au nombre des improvisateurs, quoiqu'il n'existe pas de structures définies *a priori*. A causer avec d'autres musiciens, nous sommes tombés d'accord pour déclarer que la masse critique pour un groupe d'improvisation libre, dans lequel chaque participant puisse rester constamment conscient de tous les événements, est de six personnes. Un effectif supérieur entraîne inévitablement un processus de sélection et d'occultation.

Cage et Scelsi

John Cage n'aimait pas l'improvisation. Pour lui, s'associer à des pratiques improvisatoires n'était pas correct, contrairement à une opinion très répandue. Cage utilisait des méthodes aléatoires pour combiner les divers éléments musicaux et théâtraux, selon les théories qui ont été amplement consignées dans ses écrits et ses interviews de plusieurs décennies. C'est peut-être l'absence de partition écrite traditionnelle qui a incité les critiques superficiels à parler d'improvisation à son sujet.

Quant à Giacinto Scelsi et sa musique, notamment sa manière de composer, il y a eu beaucoup de débats enflammés, à un moment peu opportun, à mon avis, et souvent à partir de positions préconçues. Je n'entrerai pas ici dans ces polémiques.

Pour avoir collaboré de temps à autre avec lui, y compris pour la révision de quelques pièces, je suis en mesure d'évoquer sa manière de composer. Scelsi était assis au piano, ou devant un clavier électronique plutôt primitif, et improvisait en enregistrant le tout. Les transcriptions de ces séances, parfois adaptées et retouchées çà et là, devenaient des morceaux de musique écrite destinés à d'autres instruments ou à la voix. Scelsi n'improvisait pas en public, mais son *stream of consciousness* se



Giancarlo Schiaffini (à droite) avec Luigi Nono et Roberto Fabbriciani (1984)

berg, je préférerais la définition de *composition instantanée*. L'allusion ironique à un produit lyophilisé qui retrouve son état originel au contact de l'eau, est délibérément blasphématoire, mais contient une bonne part de vérité.

Le répertoire expressif et créatif se forme dans les labyrinthes et les mécanismes de la mémoire, laquelle est alimentée jour après jour par le patrimoine culturel de chacun de nous. Les matériaux sonores et musicaux ainsi accumulés sont combinés et filtrés selon les critères mêmes qu'ils ont contribué à former. La mémoire n'est pas seulement un souvenir passif, elle contribue à créer le parcours et le développement de techniques expressives et, pourquoi pas, de survie. Chaque musicien, en fait, développe son langage propre, fait de sa personnalité, de son style, de ses études, de sa mémoire, donc de tournures personnelles qui resurgissent

il, tout a déjà été dit... On ne peut plus être fidèle à la page écrite avec les instruments traditionnels », et ainsi de suite. Il attendait l'arrivée messianique de nouvelles technologies.

Nous étions un jour en studio d'enregistrement. Pendant une pause, connaissant ses opinions, je lui demandai pour quel motif il continuait à jouer, et avec enthousiasme, dans le groupe d'improvisation. Sa réponse brève et claire fut : « Parce que je m'amuse. »

Un processus logique complexe

L'improvisateur solitaire suit un parcours défini plus ou moins consciemment, mais avec l'entière liberté de le dénaturer ou de le trahir. C'est un itinéraire de méditation qui, même dans ses déviations, suit une logique interne, une espèce de flux joycien qui fait partie d'une structure idéale et, en même

transférait sans trop d'altérations sur la page écrite.

Le soliste improvisateur

L'exécutant-compositeur-improvisateur se trouve en face d'une grande liberté d'action théorique et de nombreux pièges cachés.

Souvent au moment d'*inventer*, l'exécutant, qui a évidemment une technique et une pratique habituelle de son instrument, court le risque de prendre des chemins déjà connus, naturels, automatiques et conditionnants. Il choisit d'instinct les sons les plus faciles pour lui, parce qu'ils sont familiers, de même que des séquences déjà éprouvées et des solutions efficaces. Souvent, la frontière entre création instantanée et mémoire est tout aussi instable. Je ne veux pas condamner par là ce qui sont des façons de parler, d'agir et de réagir, et qui forment en fin de compte la personnalité et le style, mais il arrive que les citations personnelles fassent tomber l'auteur dans une série de clichés dont il lui sera difficile de s'évader. La créativité doit être relancée sans cesse par divers nouveaux stimulus. Se reposer sur ce qu'on a déjà dit et qui marche est un des risques de l'improvisation en soliste.

Le compositeur improvisateur

Fondé dans les années 60, le groupe d'improvisation *Nuova Consonanza* a travaillé à peu près vingt ans. Issu d'un milieu cultivé, il faisait des choix de langage non explicites, mais assurément définis, comme : pas de phrasé, pas de consonance, etc. Il était naturellement permis de transgresser à l'occasion ces interdits.

L'idée fondamentale était de rassembler des compositeurs qui ne fussent pas des exécutants professionnels – à part quelques exceptions, comme le veut la règle. Le compositeur a de la musique une notion plus structurelle et ne tombe pas dans les pièges de la virtuosité qui menacent l'exécutant professionnel. Je trouve que c'était une bonne idée et qu'elle a fonctionné somme toute longtemps. Etant donné cependant qu'il est difficile de trouver des solutions globales à des problèmes dont la définition est complexe, l'idée du compositeur-exécutant qui ne soit pas un exécutant a fini par présenter quelques contre-indications. Le compositeur qui dépoussière de temps à autre son instrument peut trouver des difficultés banalement techniques à exprimer une idée musicale et risque de tomber dans des poncifs à l'opposé de ceux qui menacent la virtuose, ce qui, à la longue, peut compromettre la fraîcheur d'une idée en soi bonne.

Dans les années 90, toujours dans l'entourage de *Nuova Consonanza*, il s'est créé un groupe d'improvisation appelé *I virtuosi di Nuova Consonanza*, ce qui

semble contredire les prémisses du premier groupe, mais ramène en réalité, d'une certaine façon, aux origines.

Le jazz

C'est le jazz qui a réintroduit bruyamment l'improvisation dans notre tradition musicale et dans l'usage commun. Sans vouloir m'enfoncer trop loin dans une analyse sociologique – néanmoins indispensable – du phénomène, on peut rappeler que le jazz est né dans le milieu de la culture populaire afro-américaine. Son style est donc tributaire à la fois de la tradition africaine, un peu diluée, mais toujours substantielle, de la musique d'Église protestante et de celle de divertissement populaire (ensembles, *rag-time* et orchestres de danse) des États-Unis de la fin du 19^e siècle. Avec le passage des années, dans un processus rapide comme seul ce siècle en a connu, le jazz a évolué et s'est libéré de son ghetto d'origine, pour devenir un langage musical commun aux milieux ethniques et sociaux les plus vastes. Mais ce qui nous intéresse ici est plutôt l'évolution des techniques d'improvisation. Au début, il s'agissait de simples paraphrases du thème, exécutées le plus souvent en groupe. Avec l'évolution de la forme et des bases harmoniques et techniques, l'improvisation a connu un développement plus solistique et plus créatif, qui a atteint son sommet dans le *be-bop* des années 40. Dans ce dernier, l'improvisation consistait *grosso modo* à créer de nouvelles lignes mélodiques sur une base harmonique prédéterminée, un peu à l'instar de certaines variations baroques.

Quand, après une vingtaine d'années, ce procédé se mit à se scléroser et à s'user, on se tourna vers des techniques d'improvisation différentes, plus aléatoires et plus variées. Nous sommes au début des années 60 et, avec le *free jazz*, nous arrivons à un tournant de la notion d'improvisation, qui influencera toute la période consécutive. Dès ce moment, il est presque impossible de trouver un lien *a priori* entre le thème et l'improvisation. Les fils conducteurs de la musique sont avant tout les conséquences de la faculté – plus ou moins grande – des exécutants à communiquer entre eux ; les rôles de soliste et d'accompagnateur se brouillent rapidement, jusqu'à se confondre ou à alterner sans ordre préconçu.

Dans les grandes lignes, on arrive à la *musica creativa* des années 70, qui fait de l'improvisation la seule méthode d'exécution. A ce stade, les limites entre musique cultivée et hors culture s'assouplissent notablement ; apparaissent alors des musiciens – dont je suis – qui travaillent tant dans la musique contemporaine que dans le jazz.

Bailey et Cage

Derek Bailey, guitariste, improvisateur et théoricien, a une position étrange-

ment semblable à celle de John Cage, qui n'aimait pas l'improvisation. Dans les exécutions collectives, pour Bailey, il n'y a pas besoin de définir les structures ou les relations entre les musiciens : que chacun joue pour soi et le résultat se produira tout seul. Il s'agit au fond d'une théorie de l'organisation aléatoire de la musique improvisée, même s'il est difficile d'imaginer qu'un musicien puisse rester indifférent à ce que ses compagnons jouent autour de lui.

La possibilité de fixer et de reproduire la musique, de la transmettre et de la diffuser sur des disques, bandes, cassettes, films, vidéos, a joué un rôle fondamental dans le développement de l'improvisation au 20^e siècle. Il serait intéressant de savoir aujourd'hui comment improvisaient Bach, Frescobaldi, Liszt et Paganini.

L'enregistrement nous donne actuellement la possibilité de connaître des cultures étrangères, de les affronter, de les étudier, et de faire évoluer la technique d'improvisation.

Nono

Luigi Nono a aussi abordé l'improvisation, d'une certaine manière. Pendant les dix ans où nous avons collaboré, nous avons eu l'occasion de recourir à des techniques d'improvisation, soit lors de la conception des morceaux, soit lors de leur réalisation.

Otto, Fabbriciani, Scarponi, Scodanibbio et moi avons formé un groupe d'exécutants de confidents, pour ainsi dire, et nous nous retrouvions souvent pour répéter dans les studios de la Fondation Heinrich Strobel, au Südwestfunk de Fribourg-en-Brisgau. La notion de répétition s'entendait au sens large : nous improvisions souvent sur des indications génériques ; nous enregistrons, et le matériau obtenu servait de base à de nouvelles confections. Parfois, ce mode de faire passait directement au concert (*Omaggio a Kurtág* – 1^{re} version, Florence 1983 – ou *Omaggio a Jabès*, Paris 1987), avec un minimum de matériau donné et une organisation par signes des mains. Dans d'autres cas (*Post-prae-ludium*, Donaueschingen 1987), la partition était prédéterminée sous forme d'une série d'événements à organiser spontanément sur des tempos et des modes donnés.

En définitive, l'improvisation est une technique qui permet une grande variété de situations expressives et de communication entre les musiciens, variété qui n'a sans doute jamais existé auparavant. Elle exige du talent, de la culture, de l'exercice, de la rapidité, de la maîtrise de l'instrument.

L'improvisation ne s'improvise pas.

Giancarlo Schiaffini

Le version originale de cet article a été publiée dans le bulletin italien des improvisateurs *A Bao A Qu* de juin 1997.